

# El huayno, apuntes sobre su rítmica

Por Rolando Carrasco Segovia

## El huayno peruano

La música tradicional en Latinoamérica es tan diversa, debido a sus procesos de transculturación, tomando elementos extranjeros y adaptándolo a los suyos, e influenciando a otros campos musicales culturales, debido al resultado de la migración que todos los pueblos sin excepción han realizado ya sea en busca de comida, trabajo, calidad de vida, seguridad, comercio, etc. Por otro lado, las fuertes influencias de los países dominantes con la cultura del rock y el jazz han dado como resultado músicas con estilos nuevos, acuñando términos como “fusión”, “indi”, New Age, entre otros.

Los géneros musicales, actualmente, han sufrido cambios drásticos desde el punto de vista de los tradicionalistas; por otra parte, los innovadores plantean la pervivencia de los géneros musicales, adecuándolos, renovándolos, reinventándolos para los tiempos actuales y prosiga así su vigencia en el gusto de las nuevas generaciones. Esta lucha es permanente, entre quienes quieren mantener la música como los “viejos la tocaban” y los innovadores o músicos contemporáneos; sin embargo, es vital esta interacción, ya que, de alguna manera, las nuevas propuestas musicales conservan elementos tradicionales con cambios notorios, tanto en la armonía, en la rítmica y por consiguiente, en la melodía. En algunos casos, los cambios armónicos o rítmicos casi o nada se aplicaron en las nuevas músicas; principalmente se han combinado formatos de grupos rockeros (guitarra eléctrica, bajo, batería, teclado) con formatos de grupos andinos (queña, charango, sikus, guitarra acústica, entre otros, según la zona de la música que se ha querido representar), estas nuevas propuestas de formatos musicales han contribuido al factor identitario al que apunta una agrupación o conjunto, en búsqueda de nuevas identidades. Es decir, en las músicas de similar elaboración y formato, solo basta con incluir un instrumento para que esta agrupación se convierta en una identidad de la que procede el instrumento incluido.


## Análisis musical del huayno

Actualmente existen muchas danzas que es probable que se hayan iniciado en el huayno mismo, ya que en su subdivisión por pulso es muy similar, al igual que en la manera de ejecutar de






sus instrumentos acompañantes. Así tenemos diferentes músicas como: tunantada, huaylas, serranita, chuscada, pampeña, huayño, pandilla, chimayche, entre otras. Todas ellas pertenecen, posiblemente, al universo del huayno. Para nuestra representación rítmica, acudiremos a la teoría establecida por la cultura occidental, en la cual se basan hoy en día todas las escuelas de música.

## 1. La subdivisión en el concepto occidental y el concepto andino

La teoría musical hoy conocida y estudiada en todas las escuelas de música y los conservatorios, se inició desde la época medieval (Fubini, 1992), desarrollándose cada vez a través de los periodos artísticos que conocemos (renacimiento, barroco, clásico, romántico, moderno y contemporáneo) y redefiniendo los conceptos de estética artística musical, procedentes de filósofos, científicos, teólogos y artistas. Esta escuela docta o académica estuvo mucho tiempo en oposición a la música popular y tradicional, sin considerar que la música campesina interactuaba constantemente con la música de la nobleza, los reyes, etc.

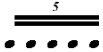
Las divisiones y subdivisiones que trabajaremos han sido las propuestas pedagógicas de los maestros en teoría musical, subdividiendo los pulsos en regulares e irregulares (De Pedro, 1996). Estas proporciones de los ritmos serán elementos clave para nuestro siguiente análisis, sobre el huayno peruano. Analizaremos la subdivisión de un pulso, que en la teoría occidental se representaría con una *negra* , esta figura corresponde a sus subdivisiones en las siguientes células rítmicas:



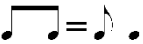
A la figura musical *negra* le daremos el valor numérico de 100, entonces las dos corcheas  tendrán el valor de 50 cada uno, en la célula rítmica  observamos cuatro figuras (semicorcheas), donde cada una tendrá el valor de 25. Entonces tenemos la negra, corchea, y semicorcheas. Estos valores rítmicos van a combinarse construyendo así las nuevas figuras como en la siguiente , conocida como *galopa*, vemos la combinación de una corchea y dos semicorcheas; quiere decir que tenemos 50 +25+25, que sumándolas obtenemos 100; así tenemos que en la siguiente célula rítmica conocida como *síncopa* , los valores sumados son 25+50+25. Y en el *saltito*  observamos junto a la corchea un punto, este punto aumentará la mitad del valor de la misma figura, entonces la corchea con punto tiene el valor de 75 más una semicorchea que vale 25 suman 100. A la vez, todos estos valores se pueden combinar

de muchas maneras más, pero las que presentamos son la base principal de la música peruana andina, lo que no quiere decir que no se use en otras músicas.

La escritura musical mencionada se empezó a elaborar hace más de 500 años, buscando plasmar en el papel los sonidos existentes, primero en el mundo eclesiástico, luego en cada cultura. Lo que quiere decir, que primero fue el sonido y después la escritura, similar a lo que sucede al lenguaje oral con la escritura. Estos valores que hemos presentado, en la práctica no son exactamente tal cual, la interpretación no termina siendo exacta, y es que es el propósito, no ser exacto, sino tener cierta libertad.

En nuestro análisis paradigmático desarrollaremos las aproximaciones rítmicas de las células trabajadas en la música peruana andina. Anteriormente, las transcripciones fueron resultado de aproximaciones de los valores rítmicos que escuchaba cada músico. Quiere decir, si un músico escuchaba en el pulso de una melodía tres notas, éste tenía que decidir si era un tresillo o una síncopa, y es que muchas veces no era ninguno de los dos. Estos problemas de transcripción lo advirtieron los investigadores; Luis Salazar Mejía, 2014 y Claudio Ferrier, 2003. Al analizar minuciosamente las subdivisiones en cada pulso, se pudo dar una mejor aproximación para el ritmo andino, esta sería el quintillo  que con la ayuda de cualquier software para edición de partituras podemos entender la aproximación. Sin embargo, sería muy difícil su lectura si se escribiera cada pulso en esta subdivisión, considerando que dichas melodías de la música andina tiene numerosos adornos.



Ambas células rítmicas serán similares en la interpretación para la música de los Andes, en especial para los huaynos. Se podría decir que, se escribe de una manera y se lee de otra. Esto mismo se aplicará en todas las células rítmicas mencionadas anteriormente. Entonces la subdivisión de quintillo en un pulso se aproxima mejor para la interpretación del huayno peruano. Esto es común en la escritura para mucha música popular, como por ejemplo el jazz, donde en muchas partituras podemos leer , quiere decir se escribe en dos corcheas, pero se lee corchea con negra, teniendo mayor valor de duración en la primera figura.

Estas aproximaciones para la escritura no serían útiles para los músicos de aprendizaje oral, ellos tendrán el aprendizaje de oído, que tradicionalmente guarda mucha riqueza interpretativa. Nuestra preocupación en escribir sobre estos ritmos en la escritura musical, es para entender mejor nuestro análisis para la interpretación rítmica y las improvisaciones que explicaremos más adelante.

Existen también otras células rítmicas que se confunden entre sí. Esto es gracias a la libertad interpretativa o espontaneidad de los cultores musicales; quiere decir que, en diferentes momentos de interpretación, cambian de ritmos, siendo la misma melodía, o, a veces en la misma pieza musical intercalan las células rítmicas.

Algunas veces usan:



otras veces:



y en otras ocasiones está entre las dos células rítmicas pudiendo acercarse a:



Esta última figura es la síncopa perteneciente al quintillo. Los investigadores interesados en estas confusiones rítmicas se han preocupado en interiorizarse en el tema.

*“En algunas canciones no se ha anotado el compás en forma expresa y ciertos ritmos son aproximativos, ya que, en la concepción andina de la música, el pulso se divide en cinco partes, por la que la duración de los sonidos no es exactamente la misma que en la música occidental...(Salazar 2014)”*

Las variantes rítmico – interpretativas se presentan en todo momento, según el estado emocional del cantor o instrumentista. En el siguiente ejemplo, transcribimos las variantes rítmicas que realiza el intérprete ayacuchano Diosdado Gaitán Castro

Versión con arpa

<https://www.youtube.com/watch?v=v28AfSh57Ns>

Túe-res co-mo la pa - lo - ma son - qo-lly que ba-jas a be-ber a - gua

Versión en vivo con guitarra

<https://www.youtube.com/watch?v=F2GWvMYDMns>

Túe-res co-mo la pa - lo - ma son - qo-lly que ba-jas a be - ber a - gua

Todas estas versiones son consideradas en el aspecto rítmico, más no en lo melódico ni armónico. En los campos armónico y melódico también se realizan variantes, de la misma manera espontánea como lo realizan con el ritmo. Los intérpretes tienen la posibilidad de armonizar de muchas maneras, según sus influencias musicales; así mismo con el ritmo, ellos definirán que tanto aumenta o disminuyen sus armonías o sus cambios rítmicos, como lo menciona la musicóloga Clara Petozzi acerca de la composición transcultural.

*“El uso de músicas exóticas como fuente de inspiración y material es muy antiguo en la música europea. En la época barroca, danzas como la sarabanda tuvieron su origen en músicas africanas o afroamericanas. En el Clasicismo vienés, la música húngara y la turca eran introducidas con frecuencia en la composiciones como un medio colorista. Durante el romanticismo, los movimientos nacionalistas causaron la revaloración y la utilización de músicas locales, además de la utilización eventual de elementos de culturas extraeuropeas. Posteriormente, Debussy y Maurice Ravel tomaron influencias del gamelan, la música española o el jazz; Oliver Messiaen de la música de la India; Pierre Boulez y Luigi Nono tomaron elementos de músicas diversas de culturas orientales...”pg 48 (Petozzi 2014)*

## 2. La interpretación de los guitarristas y el solo de guitarra

Desde los tiempos antiguos los instrumentos de cuerda similares a la guitarra han servido como acompañantes a los cantores, trovadores y juglares (Pujol, 1949). Ellos viajaban de pueblo en pueblo, cantando y contando historias, romances, tragedias y noticias. Esta manera de cantar acompañado llega al nuevo mundo, sirviendo de esparcimiento a los españoles asentados en los diferentes virreinos. Posteriormente, los pobladores nativos aprendieron a ejecutar estos

nuevos instrumentos de cuerda y fueron incluyéndolos en sus músicas, haciendolos suyos; algunos instrumentos tomaron formas locales en su estructura, otros cambiaron en su modo de ejecución.


En los cantores de los Andes, posteriores a la invasión española, al parecer sucedió de la misma manera que como en Europa. Ellos aprendieron la guitarra para acompañarse en sus cantos y expresar sus sentimientos, cantaron en serenatas; y en las principales fiestas, así también compusieron música con poesía española y en quechua.



Es importante mencionar las primeras músicas registradas para guitarra que se conocen, y son: el Cuaderno de manuscritos para vihuela, de Matías Maestro nacido en España 1766 y falleció en Perú en 1835; Libro de Cifra (Anónimo, siglo XVIII), Cuadernos de Vihuela (Anónimo, 1830) y las obras de Pedro Ximenes Abril Tirado (1780 – 1856) quien editara en París su obra “Cien minuets para guitarra” ( Santa Cruz 2004). Estas obras tuvieron un concepto compositivo a la manera europea, aunque se dice que Pedro Ximenes compuso yaravíes; mucho después, tenemos a Osmán Del Barco nacido en 1902 y falleció en 1966. En entrevista con el guitarrista Alberto Juscamaita en el 2014, este manifestó que conoció a Del Barco y que probablemente habría interpretado huaynos. Estos son los referentes más antiguos que tenemos con respecto a la guitarra solista.

La guitarra andina como la conocemos hoy en día, parece ser el resultado de muchas influencias tanto locales, como extranjeras, Octavio Santa Cruz nos manifiesta:

*“En los años 60, un grupo de cultores y aficionados de la guitarra clásica visitábamos la casa de don Fernando Rodriguez. Los sábados y domingos nos reuníamos para compartir las últimas novedades, a veces se recibía la visita de invitados ilustres; antes de que yo asistiera habían estado en esas veladas Los Indios Tabajaras y Mario Escudero, en el 65 nos visitó Alirio Diaz y después Bitetti”. Pg 132 (Santa Cruz 2004)*

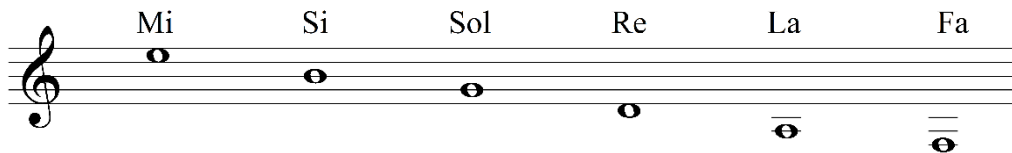
En las técnicas que se aprecian en su ejecución, podemos notar las influencias de las técnicas de otros instrumentos, así también los guitarristas han tomando sonoridades de otros instrumentos en búsqueda de una imitación para el solo, llegando a ser una reducción del formato original de alguna pieza interpretada. El registro más antiguo que se conoce acerca del *solo de guitarra*, es el tema “Huaynito” grabado en 1913 por Alejandro Gómez Morón (Salazar, 2014). En este huayno se puede apreciar el manejo del bajo en la guitarra, donde pareciera que imitara al bordón de arpa, su ritmo es , y la voz superior realiza la melodía principal.




En la primera mitad del siglo XX, comienzan a manifestarse los primeros solistas de guitarra, quedando registrado en algunos artículos de la época; y después de los 50's algunos pudieron registrar su música en discos de 45 rpm. Entre estos guitarristas tenemos a Jacinto Palacios, Ernesto Sánchez Fajardo “Jilguero del Huascarán” ambos de Ancash; Chipi Prado, el Taca Alvarado, Gaspar Andía Fajardo, Moisés Vivanco, Alberto Juscamaita, posteriormente vendría el reconocido Raúl García Zárate; estos últimos mencionados procedentes del departamento de Ayacucho. Ellos serán los iniciadores del difícil trabajo rítmico que desarrollará la mano derecha, dominando el ritmo en los dedos índice, medio y anular; y otro ritmo en el dedo pulgar, dando la sensación de escuchar hasta tres guitarras. Esta polirritmia será importante, lo que destacará mucho el estilo de la guitarra andina.

## **El uso del pulgar como ritmo fundamental para determinar un huayno**


### **a) El huayno del Sur**

Los huaynos interpretados por estos guitarristas serán muy claros en su rítmica, ya que tomarán prestadas las técnicas de otros instrumentos, principalmente del arpa y de instrumentos de percusión; en otros casos, de instrumentos de viento. Para nuestros ejemplos usaremos el Temple Decente o Temple 6ta en Fa. Esta afinación es usado para la tonalidad de Re menor.



Para el acompañamiento en el huayno será importante determinar los bajos o bordones. El ritmo inicial básico que se observa es  y alternando los bajos según el acorde de fa mayor, sería las notas fa y la, como podemos observar en el siguiente ejemplo del ritmo del bajo  (Ferrier, 2003). Otra variante rítmica será interesante observar, porque sumarán las dos notas en un mismo pulso, lo que nos ofrece una sensación de mayor velocidad en los huaynos. A continuación presentamos el siguiente ritmo , en muchos casos los músicos buscan apagar la última nota de cada pulso. Este apagado se observa en el arpa cuando la mano izquierda se acerca al mástil buscando el sonido más tenso o metálico, es que la guitarra busca imitar el efecto del arpa. Los guitarristas lo llaman “apagado andino”. Sobre este apagado el musicólogo Camilo Pajuelo nos hace referencia en su tesis:

*“En efecto, el arpa no solo ha tenido una especial influencia en la evolución de las afinaciones que hemos descrito, sino también en el desarrollo de recursos técnicos específicos como el pizzicato andino. En 1988, Javier Echecopar describe este recurso técnico con el nombre de apagado andino, como un efecto que “[...] se produce con el borde de la palma de la mano (como en el caso del pizzicato), pero a tres o cuatro centímetros del puente...”Pg 109 (Pajuelo 2005)*

Una tercera opción de bajos o bordón será con el famoso ritmo de *galopa*, siendo este ritmo más complicado (pero con más expresividad) para los intérpretes de guitarra y del arpa. Al igual que el ritmo anterior mencionado se apaga la última figura del pulso. Este ritmo es 

, y observamos acorde de Fa arpa no habría de ejecución, la guitarra

|           | 1   | 2   | 3   | 4 |
|-----------|-----|-----|-----|---|
| Métrica → |     |     |     |   |
| Cuerda →  | (6) | (5) | (4) |   |

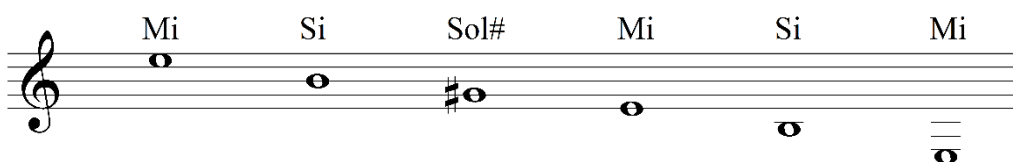
la triada del mayor, para el ningún problema sin embargo, para tendría que afinar



su cuarta cuerda en Do antes de iniciar la pieza si desea ejecutar este último bordón, pero en otros temples es posible obtener este ritmo. Actualmente, es el bajo electrónico que toma la posta en los formatos nuevos de música andina, este mantiene estos patrones rítmicos para el acompañamiento del huayno del sur peruano (Ayacucho, Apurímac, Huancavelica, Cusco, Arequipa y Lima), alternando algunas veces con ritmos no propios del huayno. Al respecto del bajo o bordón del huayno, reproducimos el gráfico que hiciera Camilo Pajuelo:



## b) El huayno del Norte

La guitarra de carácter andino, inicialmente fue interpretada con cuerdas de metal; sin embargo, en el sur peruano empieza a tomar interés el uso de las cuerdas de tripa y posteriormente las de nylon, quedando en algunos pueblos el uso de las cuerdas de metal, no solamente en la guitarra, sino también, en otros instrumentos. En el norte peruano es el requinto andino - familia de la guitarra – el instrumento preferido de los cultores y compositores. El requinto estará presente en muchas zonas de Ancash, Huánuco, Cerro de Pasco, sierra de la Libertad y sierra de Lima. Para nuestro ejemplo del huayno del norte, usaremos la afinación usada en el requinto andino, y este es el Temple Conchucano, su afinación es de la siguiente manera:



El requinto es un instrumento de seis órdenes, sus dos primeras cuerdas varían en dobles, otras en triples, según la zona donde se interprete. Para los huaynos en el requinto, el ritmo básico y fundamental será el bajo a dos corcheas, como se aprecia en el siguiente ejemplo (Ferrier, 2010) . Aquí observamos el acompañamiento por intervalos de quinta justa, para el caso del requinto afinado al Temple Conchucano  , los bajos serían ejecutados al aire en las cuerdas sexta y quinta. Esto facilitaría la ejecución del solo, teniendo más fluidez en la melodía de la pieza ejecutada. Otra opción de bajos es el siguiente  , de la misma manera del ejemplo anterior, estas notas se pulsan al aire, la nota grave Mi cambió a su octava superior, creando el intervalo de cuarta justa e interpretándose ahora en las cuerdas quinta y cuarta, sin alterar la tonalidad de la música, lo que quiere decir, se mantiene en el mismo acorde Mi mayor. Es común en el requinto el uso del capotraste, este artefacto normalmente es colocado en los trastes V, VI o VII, obviamente al colocarlo dara como resultado un nuevo acorde y tonalidad.

Existe otro bajo importante que está basado en la ejecución del bajo del arpa, donde este se convierte en una voz cantante, creando una línea melódica. Los intérpretes del arpa del Norte

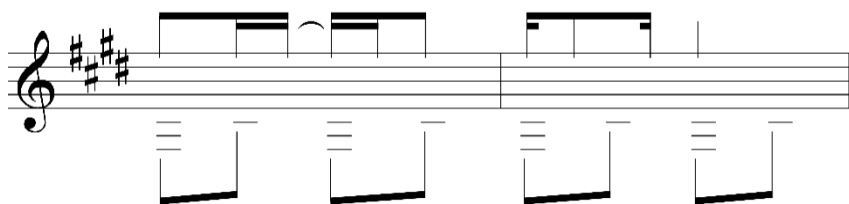
Chico lo denominan “kinkonadas” (nombre onomatopéyico de la ejecución), bajo cajatambino u oyonense (Ferrier, 2010). Un breve ejemplo de una de estas kinkonadas puede ser:



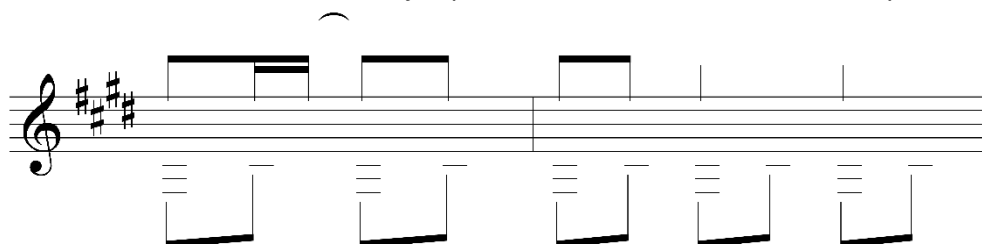
La interacción con la voz superior ofrece una riqueza rítmica, tanto en solo de guitarra como en el arpa tradicional. Será importante mantener este ritmo constante para la interpretación de los huaynos de las zonas nortes del Peru, mencionadas líneas arriba

### Diseños rítmicos en el huayno

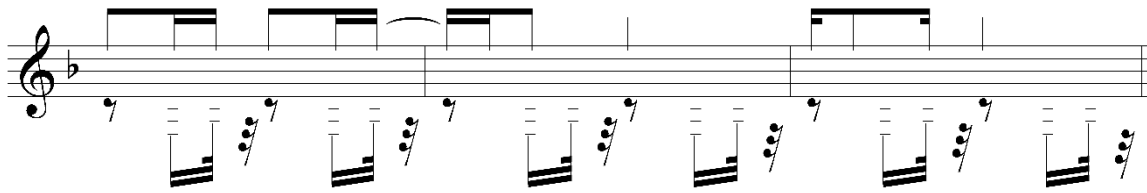
Entender el ritmo en el huayno será muy importante para determinar qué tipo de ejecución se debe emplear, según su lugar de procedencia o al menos estar cerca de su performance. La combinación de los ritmos melódicos con el bordón o bajo crean polirítmias y como resultado ofrecen nuevas sonoridades. Para la música del norte:



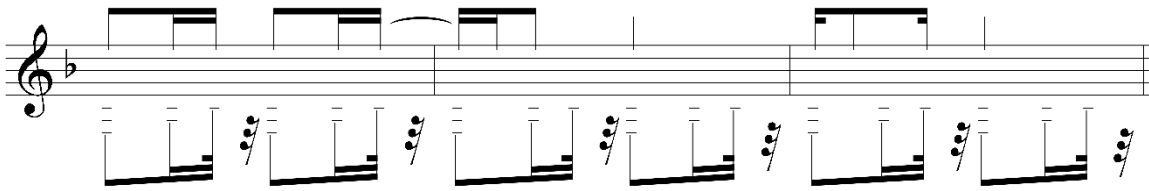
Este ritmo fue tomado del huayno ancashino Tu Boda, que lo hiciera famoso la reconocida intérprete Pastorita Huaracina. Este diseño rítmico será también el que usara Jacinto Palacios y el Jilguero del Huascarán. Presentamos un ejemplo más de otra frase del mismo huayno Tu Boda:



En la música del sur, de las zonas que se mencionó anteriormente, presentamos el siguiente diseño rítmico:

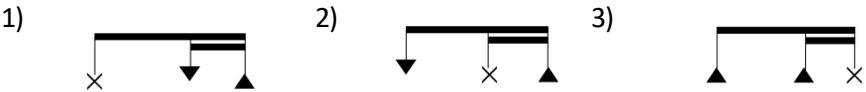


Este ritmo ha sido tomado de un fragmento del huayno ayacuchano Adiós Pueblo de Ayacucho. En el siguiente ejemplo presentamos el diseño rítmico con tres bajos, que es más usado por el arpa; y, en el caso de la guitarra, será según el virtuosismo del guitarrista, ya que en este instrumento de seis cuerdas es mucho más difícil.



Debemos mencionar que a esta rítmica se suman los rasgueos y chasquidos de la guitarra acompañante, donde el intérprete se hace presente en las diferentes conformaciones orquestales, según cada zona. Esto enriquece más la rítmica de los huaynos; sin embargo, el estudio de rasgueos y chasquidos será otro tema de discusión. En la inclusión del rasgueo resaltarán las acentuaciones que realiza la mano derecha. Las acentuaciones de los acompañamientos será vital para determinar los estilos, estas acentuaciones se encuentran unidas rítmicamente con los bajos o bordones, e influye mucho en la danza, principalmente en los zapateos.

Las células rítmicas o acompañamientos importantes en el huayno peruano, correspondientes a los instrumentos acompañantes (rasgueo y chasquido) son:

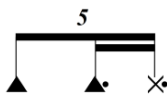


Estos tres ritmos básicos están presentes en el universo musical del huayno, principalmente los número dos y tres, que son exclusivamente del territorio peruano, ya que no encontramos ejemplos de este ritmo en los países vecinos donde se interpretan los huaynos. El

acompañamiento número uno está presente en todo el territorio peruano, ya sea por adaptación para los ritmos locales o por influencia del repertorio del “huayno contemporáneo”.

En el caso tercero mencionado, el ritmo tiene una aproximación al quintillo, valor irregular que ya habíamos mencionado líneas arriba; sin embargo, su interacción con la danza (zapateo) tiene una subdivisión de cuatro figuras (Roel, 1990), teniendo un acompañamiento rítmico con subdivisión de tres:

Este quintillo se aproxima a



pero los músicos escriben



el ritmo del zapateo es



A este último ritmo, los músicos lo llaman el “*rasgueo al revés*”, ya que su interpretación da la sensación de estar rítmicamente volteado, comparándolo con el primer ritmo que es el que se usa para el huayno estándar. Muchas veces es difícil para los guitarristas ejecutar este “*rasgueo al revés*”, por lo tanto en sus intentos desisten y terminan ejecutando el acompañamiento número uno. Por lo general, los músicos que no conocen estas diferencias rítmicas en el huayno, en su defecto terminan usando el ritmo del acompañamiento número uno para todos sus huaynos

## Conclusiones

- El huayno en la actualidad contiene más riqueza rítmica, ya que los músicos cada vez incluyen nuevos patrones a sus acompañamientos, no necesariamente peruanos, sino venidos de ritmos extranjeros.
- Pienso que en todo estudio de análisis musical, será muy valioso estudiar también el aspecto de la danza, cuando el género estudiado contiene performances dancísticas.
- Es necesario ampliar los puntos tratados en este breve artículo. Los aspectos trabajados son importantes por ser el género de la identidad peruana y por lo consiguiente será necesario profundizar a futuro cada punto.
- Las transcripciones presentadas son aproximaciones de las versiones ya mencionadas. Debemos tener presente que, siempre será importante acudir al audio de cada música que se mencione.
- Muchos géneros musicales con nombres propios son, en su base rítmico – armónico huaynos, con el tiempo estos huaynos con otros nombres han sido incluidos a momentos específicos como rituales, faenas agrícolas, etc.

## Referencias bibliográficas

- CARRASCO, Rolando  
2011 *Música peruana para guitarra, Raúl García Zárate*. Lima: Imprenta COCSACRIS SAC, 67 pp.
- FERRIER, Claudio  
2003 *El arpa peruana*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú y PUCP, 123 p.  
2010 *El huayno con arpa: estilos globales en la nueva música popular andina*. Lima: PUCP y IFEA, 145 pp.
- FUBINI, Enrico  
1992 *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música, 521pp.
- GARCÍA, Raúl; CARRASCO, Rolando  
2006 *Partituras de música andina para guitarra Vol I*. Lima: Raúl García Zárate Producciones, 37 pp.
- JAY, Donald  
1984 *Historia de la música occidental I*. Madrid: Alianza Música, 429 pp.
- MENDIVIL, Julio  
2004 *Huaynos híbridos, estrategias para entrar y salir de la tradición*. Lienzo. Lima: Universidad de Lima, N° 25, pp. 27-64
- MONTOYA, Rodrigo  
2013 *Encanto y Celebración del Wayno*. Cusco: Ministerio de Cultura: Dirección Desconcentrada de Cultura del Cusco, 207 pp.
- PAJUELO, Camilo  
2005 *Tesis, Raúl García Zárate fundamentos para el estudio de su vida y obra*. Helsinki: Universidad de Helsinki, 152 pp.
- PETROZZI, Clara  
2009 *La música orquestal peruana de 1945 a 2005 Identidades en la diversidad*. Helsinki: Universidad de Helsinki, 402 pp.
- PUJOL, Emilio  
1949 *Alonso de Mudarra, Tres libros de música en cifra para vihuela*. Madrid: Instituto Español de Musicología, 135 pp.
- ROEL, Josafat  
1990 *El wayno del Cusco*. Cusco: Municipalidad del Qosqso, 235 pp.
- SALAZAR, Luis  
2014 *Método de guitarra andina peruana*. Lima: Ediciones Taki Onqoy, 132 pp.
- SANTA CRUZ, Octavio  
2004 *La guitarra en el Perú*. Lima: Impresión y Arte, 152 pp.
- VÁSQUEZ Chaleña; VERGARA, Abilio  
1990 *Ranulfo, el Hombre*. Lima: Centro de Desarrollo Agropecuario, 319 pp.

Publicado en: Cuadernos Arguedianos No 16. Año 2017